

# EM TORNO DO FIM: GOA TARDO-COLONIAL NO CICLO DE CONTOS *MONÇÃO* (1963) DE VIMALA DEVI<sup>1</sup>

## AROUND THE END: LATE-COLONIAL GOA IN VIMALA DEVI'S SHORT-STORY CYCLE *MONÇÃO* (1963)

PAUL MELO E CASTRO<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, analiso *Monção* (1963) da escritora goesa Vimala Devi como um ciclo de contos, ou seja, um gênero que difere tanto do romance tradicional quanto da coletânea não integrada de curtas narrativas, alvitando que esta afiliação genérica torna possível uma peculiar representação de Goa tardo-colonial. Apoio-me em várias teorizações das características desse gênero, esmiuço as interligações e rupturas presentes neste ciclo, concluindo que é essa oscilação entre forças centrípetas e centrífugas que perfaz o retrato de uma sociedade unida por suas divisões.

**PALAVRAS-CHAVE:** Goa, Literatura de Goa, Literatura Pós-Colonial em Português, Literatura Indiana, Teoria do Conto, Ciclo de Contos.

**ABSTRACT:** In this article I analyse *Monção* (1963) by Vimala Devi as a short-story cycle, a genre that differs as much from the traditional novel as from non-integrated collections of short narratives. It is this generic affiliation, I argue, that makes possible Devi's particular portrait of late-colonial Goa. Drawing on various theorizations of the short-story cycle genre, I scrutinize the interconnections and breaks present in *Monção* and conclude that the oscillation between centripetal and centrifugal forces is what enables the representation of a society united by its divisions.

**KEYWORDS:** Goa, Goan Literature, Post-Colonial Literature in Portuguese, Indian Literature, Short-Story Theory, Short-Story Cycle.

---

1 Este texto foi produzido no âmbito do Projeto Temático Pensando Goa, financiado pela FAPESP (Proc. 2014/15657-8).

2 Professor da Universidade de Glasgow.

Em 1958 a jovem goesa Teresa de Baptista Almeida deixou a terra natal, ainda sob administração portuguesa, e mudou-se para Lisboa, onde encetaria uma vida literária rica e diversificada. Embora nunca tenha voltado a Goa, nos quinze anos seguintes, sob o pseudônimo Vimala Devi, produziu uma série de obras que marcaram o que hoje está sendo encarado e analisado como a literatura goesa de língua portuguesa (cf. CASTRO e GARMES, 2019). Esses livros são: a coletânea de poemas *Súria* (1962); o livro de contos *Monção* (1963, republicado em versão expandida em 2003); e, em colaboração com seu marido Manuel de Seabra, um incontornável ensaio crítico sobre Goa e sua cultura escrita, acompanhado de uma valiosa antologia, *A literatura indo-portuguesa* (1971). De seguida, na sua vida de escritora, Vimala Devi nunca mais voltou a abordar a temática de Goa, que, depois do fim do colonialismo em 1961 e sua integração na vasta nação indiana, sofreu enormes transformações sociais, culturais e econômicas, jamais presenciadas pela autora. Desta feita, podemos ler *Monção* como sua despedida criativa da terra natal.

A primeira edição de *Monção*, de 1963, contém treze contos: “Nâttak”, “O genro-comensal”, “Dhruva”, “Ocaso”, “Esperança”, “Padmini”, “O futuro e o passado”, “Fidelidade”, “Os filhos de Job”, “Recordação de tio Salú”, “A droga”, “A subvenção” e “Vénus e os seus braços”. A segunda edição, de 2003, é acrescida de mais três narrativas, escritas já em 1963 para uma possível segunda coletânea<sup>3</sup>: “Incerteza”, “Tyâtr” e “Regresso”. A inclusão deste último, que agora fecha o ciclo, muda significativamente a dinâmica da obra como um todo, como aventaremos adiante. Os temas recorrentes dessas narrativas são as forças principais na sociedade da Goa colonial: a hierarquia social (castas; proprietários e trabalhadores; cristãos e hindus; europeus, descendentes e autóctones), a situação econômica (declínio da agricultura; migração para a grande Índia, África ou mais longe ainda; a incipiente, titubeante mobilidade social do subalterno), tradição e mudança (casamento; religião; papéis de gênero).

A ambientação cronológica de *Monção* não é explicitada, mas vários detalhes deixam perceber que os contos se situam entre o fim da Primeira República Portuguesa (1926) e a tomada de Goa pela União Indiana (1961). Escreve Karin Larsen que, entre 1919 e 1926, os anos da Primeira República, “um optimismo geral permeava a província portuguesa de Goa” (LARSEN, 1998, p. 153). Os

---

3 Correspondência pessoal com a autora.

contos de *Monção* se desenrolam no período seguinte, do Estado Novo e da Índia independente, um período de incertitude, entre estase e desintegração. No conto, “A subvenção”, uma família de *descendentes* (como eram conhecidos os descendentes de portugueses, que formavam uma espécie de casta à parte na sociedade goesa) passa a ser reclassificada como europeia, o que confere ao *Pater familias* o direito a um suplemento a seu salário de funcionário colonial. Esse detalhe data a história de 1938, data da reclassificação, o que a localiza no rescaldo do Ato Colonial de 1930, legislação que causou agitação em Goa por enquadrá-la como colônia e reintroduzir uma diferença legal fundada na noção de “raça”. Em retrospectiva, este Ato marcou um ponto de viragem nas atitudes da elite face a sua identidade cultural e política (cf. RIBEIRO, 1999, p. 120). Em “O genro-comensal”, os recém-casados passam a lua-de-mel na Índia Britânica, o que data o enredo a antes de 1947, ano do fim do *Raj*, a soberania colonial na grande Índia. Em “Padmini”, visitantes hindus chegam em massa a Goa para celebrar a festa de Ganesh Chaturthi, festividade importante no calendário religioso local. Esses visitantes são descritos como originários da União Indiana, ou seja, da Índia independente, o que fixa a história depois de 1947, mas antes do bloqueio indiano de 1955, que encerrou as fronteiras entre a colônia portuguesa e o resto do subcontinente. Em termos de numismática, todas as referências nos contos são a rupias e tangas, a moeda corrente na Índia Portuguesa antes de 1958, e não aos escudos e centavos que a sucederam. O mundo descrito nos contos tem, portanto, parâmetros espaço-temporais fixos, embora indistintos.

A coesão temática e a delimitação cronológica são duas fortes razões para apoiar o consenso crítico<sup>4</sup> que hoje aponta para a rotulagem de *Monção* como um “ciclo de contos”, que Forrest L. Ingram define na sua conhecida fórmula como “um conjunto de contos tão interligados que a experiência sucessiva do padrão em vários níveis modifica de forma significativa a leitura dos contos individuais” (INGRAM, 1971, p. 13; tradução nossa). Nesta óptica, *Monção* não se trata de uma miscelânea de contos não-relacionados, mas um todo artístico que, embora apresentando significativas diferenças em relação ao gênero romance, pode equivaler a este em termos de amplitude representativa. Neste artigo, proponho-me a esmiuçar as ligações temáticas, ressonâncias e contrapontos que fazem de *Monção* um ciclo de contos, sem cair no erro, reprovado pelo crítico

---

4 Vide artigo de minha autoria (2009); Festino (2016).

Rolf Lundén, de focar exclusivamente as qualidades centrípetas e descuidar das forças centrífugas que são de igual monta neste gênero. Esta “tensão entre abertura e fechamento”, segundo Lundén (1999, p. 60), dá ao ciclo de contos a sua especificidade, feita de continuidades temáticas, estéticas e descontinuidades em forma de brechas psicossociais entre personagens e interstícios tempo-espaciais, cuja manifestação óbvia são os “fossos” entre as narrativas individuais. Essa especificidade permite aos contos assumirem uma dupla condição paradoxal entra a independência narrativa e parcial integração temática no ciclo como totalidade. E é esta forma típica sinusoidal que marca a diferença entre um ciclo de contos e um romance. Um romance pode igualmente ter uma forma fragmentada, múltiplas linhas narrativas justapostas e uma variedade de narradores e pontos de vista, mas dificilmente é composto só de unidades narrativas isoladas e autossuficientes em termos funcionais. Como veremos em seguida, é esta particularidade do ciclo, espelhada na ausência de contenda maior que se sana em favor a uma pluralidade de conflitos menores assimétricos e não-resolvidos, que é absolutamente fundamental à representação de Goa do período terminal do colonialismo português feita em *Monção*.

Antes de prosseguir, deter-me-ei para alvitrar uma reflexão sobre a melhor designação deste gênero que até agora tenho designado de “ciclo”, mas cuja mais correta apelação terminologia tem sido sujeito a debate. Segundo Maggie Dunn e Ann Morris, os nomes usados para este gênero incluem “ciclo de histórias”, “ciclo de contos”, “romance multifacetado”, “romance em histórias”, “para-romance”, “romance de páginas soltas”, “compósito de contos”, “composto de contos”, “coleção integrada de contos”, “romance-antologia”, “grotesco modernista”, “romance híbrido”, “crônica em histórias”, “sequência de contos”, “gênero do regresso”, “volume de contos” e “narrativas de comunidade” (DUNN e MORRIS, 1995, p. 4). Partindo do pressuposto que os termos que utilizamos servem para criar o objeto da nossa reflexão, pondo em evidência características-chave e, assim, possibilitando certas linhas interpretativas, torna-se necessário decidir qual é o termo mais apropriado para o gênero em que participa a contística de Devi, cujo significado claramente excede a soma das partes integrantes.

A lista de termos elencados por Dunn e Morris indica as perguntas básicas com as quais o crítico se depara ao abordar esse gênero: qual é a relação entre fragmentação e inteireza? Qual a relação entre os contos individuais e o retrato coletivo que propõem? Dada a comparação estabelecida entre o gênero conto

e o gênero romance, onde se localiza o ciclo de contos em questão na taxonomia literária? São os contos estreitamente interligados ou relativamente soltos? Qual é relação entre a “circularidade” de ligações intertextuais entre os contos e sua apresentação linear, narrativa após narrativa? Para Dunn e Morris, a questão terminológica é de fácil resolução. O termo mais apropriado é “romance composto”, pois o que importa é o efeito total das narrativas, e não a individualidade das partes:

[...] “romance composto” e “ciclo de contos” são termos diametricamente opostos em suas implicações e pressupostos genéricos. “Romance composto” enfatiza a integridade do todo, enquanto “ciclo de contos” enfatiza a integridade das partes. Ainda por cima, um “ciclo” normalmente implica um movimento cíclico, uma progressão circular, uma volta ao início, que excluiria qualquer desenvolvimento linear. Assim, o próprio termo “ciclo de contos” é duplamente problemático. Não só implica inferioridade na hierarquia genérica como prescreve, ou pelo menos sugere, limitações genéricas. (DUNN e MORRIS, 1995, p. 5; tradução nossa)

Creemos que a opção de Dunn e Morris por “romance composto” é equivocada. Embora tenham razão ao afirmar que há obras compostas que não contêm apenas contos<sup>5</sup> e, por isso, podem merecer outra categorização genérica, parece-nos que aceitar a inferioridade do conto como elas fazem, sem sequer questioná-la e tentar valorizar livros claramente constituídos de narrativas curtas, fazendo apelo ao prestígio do romance, é inoportuno. Além disso, e muito pertinente no contexto das particularidades de *Monção*, o binário estabelecido por Dunn e Morris entre coerência no plano geral e independência individual apaga, a nosso ver, a maior particularidade do ciclo de contos. É que este gênero pode apresentar uma independência diacrônica entre as suas partes e uma inter-relação sincrônica no quadro geral, o que tem um efeito estético e representativo muito peculiar. Como afirma J. Gerald Kennedy, o ciclo de contos “depende de um equilíbrio entre ímpetus centrífugos e centrípetos e da interação polivalente entre as partes narrativas individuais e o todo formal ou estético” (KENNEDY, 1995, p. XI; tradução nossa). Se, ao contrário do que Dunn e Morris

5 Elas dão o exemplo de *In Our Time* de Ernest Hemingway (1924) que não só contém contos, mas outros textos mais curtos ainda, que estas estudiosas chamam “vignettes”.

aparentam pensar, o conto é muito mais do que um romance atrofiado, sendo uma forma literária com efeitos estéticos e ressonâncias significativas próprias, o ciclo de contos é uma estrutura que agrega esses efeitos e ressonâncias afim de representar um determinado contexto no que tem de unificador e no que tem de divisório de modo muito poderoso, como procuraremos demonstrar em relação a *Monção*.

Aqui vale lembrar as ideias recebidas acerca do romance e do conto que sustentam o argumento de Dunn e Morris e que identificam a proposta específica do gênero ciclo de contos. Como nos lembra Mary Louise Pratt, o “conto moderno” surgiu como um “contra-gênero” em relação ao romance, tendendo a se definir por contraste a essa forma literária dominante. Segundo essa lógica, onde o romance reconta uma vida inteira, o conto relata um pedaço de vida (PRATT, 1994, p. 99); onde o romance se desenvolve em extenso no tempo, o conto, na sua forma mais emblematicamente moderna, foca um agudo momento de crise ou verdade (PRATT, 1994, p. 100); onde o romance desfia uma cadeia de acontecimentos, o conto gira em torno de um só evento (PRATT, 1994, p. 101) e cria, rebuscando um termo usado por Edgar Allen Poe (2010, p. 395) e que viria a fazer escola na crítica do conto, “uma unidade de impressão”. Pratt ainda lança mão de uma expressão idiomática em inglês, defendendo que enquanto o conto é considerado uma “amostra”, o romance é “the whole hog” (PRATT, 1994, p. 103), literalmente “o porco inteiro”, uma metáfora sugerindo um todo cuja natureza é exaustiva, senão excessiva.

Assim, as figuras, eventos e meios que o conto esboça teriam uma relação metonímica com contextos mais amplos, enquanto o romance esquadriharia seus objetos de representação, sendo tanto quanto possível – na sua versão realista/naturalista ao menos – uma espécie de homólogo ficcional do mundo sócio-histórico. No fundo, todas essas ideias são aspectos de um só argumento: que o conto é um estilhaço de vida enquanto o romance é uma representação do mundo que tende a abarcar toda a sua complexa inter-relação. A meu ver, o ciclo de contos desestrutura essa lógica binária: apresenta múltiplos pedaços de vida que participam de um só contexto, uma série de “grandes sínteses” (DEVI e SEABRA, 1971, p. X) que, juntas, podem abordar processos maiores na história da sociedade em questão, criando sim um amplo mundo ficcional, mas um mundo fragmentado, onde o foco salta sucessivamente entre grupos sociais que, no caso de Goa e de *Monção*, se colocam lado-a-lado, em alguns momen-

tos interagindo, em outros se afastando. Aqui uma achega de Forrest Ingram é particularmente pertinente. O crítico nota que, em ciclos de contos, “personagens menores recebem coletivamente tanta atenção quanto personagens maiores, ou até mais” (INGRAM, 1971, p. 22; tradução nossa). Se, como veremos em *Monção*, no ciclo há personagens que são mais importantes que outras, essa forma literária acaba por constituir uma espécie de desfile de figuras de segundo plano, de figuras não excepcionais de que a sociedade é em sua esmagadora maioria composta. Não apresenta uma só *visão privilegiada* de Goa, mas uma pluralidade de *visões limitadas*.

Pratt ainda enumera outra tendência que deriva da instituição do binário romance/gênero-maior contra conto/gênero-menor. Trata-se do uso do conto para introduzir assuntos novos, até estigmatizados, na esfera literária. Como exemplo, refere-se à afirmação de novas regiões ou grupos sem uma cultura literária autônoma, assim como ao uso do registro oral em situações em que a língua literária se encontra anquilosada. Segundo Pratt, essas duas facetas explicam o maior peso do conto em culturas emergentes pós-coloniais do que em culturas metropolitanas estabelecidas. Encontramos essas duas facetas em *Monção*, que visa resumir o processo histórico dum espaço sem sistema literário (CASTRO e GARMES, 2019, p. 24), cuja história literária em português foi interrompida pela abrupta descolonização em 1961. Num livro, escrito na sua maioria em português padrão, a introdução da particularidade de Goa no macrocosmo das literaturas de língua portuguesa reflete-se ao nível linguístico no uso de elementos da língua autóctone de Goa, o concanin, a que Ashcroft et al. (1989, p. 53) chamam “o hiato metonímico”, a momentânea interrupção da língua europeia adventícia por vocábulos locais não traduzidos, o que serve para sublinhar uma diferença cultural que excede o alcance do idioma colonizador.

Como opinamos acima, o binário vulgar que Pratt identifica entre o romance e o conto é descomposto pelo ciclo de contos. O ciclo usa fragmentos para representar um todo; lança mão de pedaços de vidas ficcionais para retratar sujeitos não exaustivamente individualizados, mas tipos extraídos duma coletividade; retrata uma série de crises individuais para, em cadeia, mostrar sucessivamente os vários aspectos de uma formação social, como se tratasse de um cristal multifacetado girando na luz, criando uma impressão geral, ainda que fragmentada, a partir de várias unidades narrativas. Pode mostrar “the whole hog”, para voltar à expressão de Pratt, mas o animal social em questão é sempre retalhado e divi-

dido pelas circunstâncias, parcialmente entrevisto. Compete ao crítico discernir as ligações formais, temáticas e circunstanciais que percorrem o livro de contos, a unidade que interliga os elementos individuais e as separações que distanciam personagens em suas situações pessoais.

Onde Dunn e Morris privilegiam o todo, outros críticos valorizam a concatenação progressiva dos elementos e optam por outra designação para o gênero. Robert Luscher julga que o termo “sequência” é mais apropriado que “ciclo”. Escreve esse crítico que:

[...] como a experiência dominante do leitor ao percorrer o texto em busca de padrões é sequencial, o termo ‘sequência de contos’ é o mais apropriado. Tal como numa sequência musical, a sequência de contos repete e desenvolve paulatinamente temas e motivos ao longo da obra; a sua unidade deriva de uma percepção de organização sucessiva e de padrões recorrentes, que juntos criam continuidade na experiência da leitura. (LUSCHER, 1989, p. 149; tradução nossa)

Kennedy (1995, p. IX) anui a essa lógica, apoiando-se na ideia de que esse gênero é sequencial porque resulta num efeito cumulativo. Embora suas posições sejam compreensíveis, a nosso ver o termo “sequencial” enfatiza demais o aspecto temporal de desenvolvimento linear que, embora não ausente de ciclos como *Monção*, é relativamente desimportante e tem um papel secundário em relação a questões espaciais e contrapontos temáticos que, não obedecendo a sequencialidade, emergem de releituras anisotrópicas. O próprio Luscher reconhece a tendência do ciclo de contos para pôr a tônica na exploração peripatética de uma topografia (entendida aqui em sentido lato, sócio-político e geográfico), em contraste com a linearidade progressiva do romance canônico. Achamos que, sendo a característica mais importante no gênero a tensão não-resolvida entre a sequência diacrônica dos contos e os ecos e ressonâncias sincrônicos, o termo “ciclo” melhor sugere um movimento recursivo dentro de um espaço fechado e que destarte capta a essência da forma. Como argumenta Paul March-Russell,

[...] uma narrativa cíclica não produz necessariamente uma estrutura enclausurada, mas antes um desenho aberto e concêntrico em que múltiplas narrativas circulam umas em volta das outras. Como um argumento circular, o ciclo de contos é mais



contraditório e paradoxal que formal e fechado”. (MARCH-RUSSELL, 2009, p. 107; tradução nossa)

O crítico Rolf Lundén (2009, p. 8), em uma das mais coerentes análises do gênero, aventa o termo geral “compósito de contos”, argumentando que “ciclo” e “sequência” constituem mais propriamente subgêneros. Essa distinção entre “ciclo” e “sequência” é pertinente para a minha análise – será que a inclusão de “Retorno” transforma a sequência num ciclo? – mas não seguirei a proposta terminológica de Lundén. Qualquer termo é falho – as diferenciações que Lundén propõe inclusive – e, como escreve Jennifer J. Smith (2018, p. 4), “ciclo de contos” não só é o termo dominante atualmente, mas tem também o condão de captar a importância do conto e a recursividade do seu concatenamento.

Para Smith (2018, p. 14), o ciclo de contos cria uma “localidade limitada”. Se o ciclo em si funciona como uma metáfora de lugar, podem-se considerar as dinâmicas dentro e entre os contos como representativas de processos sociais, ocorrendo num determinado lugar, numa certa conjuntura. Aliás, propomos aqui que a interrogação do estado heterogêneo de uma certa população numa situação geopolítica específica é a apetência peculiar do ciclo de contos, como testemunha *Monção*. Kennedy (1995, p. 194) sugere que o jogo de interdependência e reciprocidade presentes no ciclo (seja entre contos, personagens, situações ou simbolismos) pode servir para questionar a natureza e o alcance do sentido de comunidade na sociedade retratada. Escreve o crítico que qualquer experiência agregada dum texto que deixa o leitor com uma impressão de inteireza é inevitavelmente pessoal e deriva de:

uma visão parcial e problemática conseguida normalmente por via da supressão das fissuras e incongruências que complicam a leitura da sequência [i.e. ciclo] e revelam o abismo entre um texto e outro. Num gênero marcado por quebras formais que assinalam implacavelmente diferenças sociais ou distâncias psicológicas, existem fossos entre personagens que não podem nunca ser totalmente mascarados pela aparência de comunidade. (KENNEDY, 1995, p. 196-197; tradução nossa)

Em *A literatura indo-portuguesa*, Devi e Seabra descrevem a Goa colonial nesses moldes, o que sugere o porquê de Devi ter optado por este gênero, veículo perfeito para representar essa visão em forma literária. Para eles, Goa apresenta

“um semi-feudalismo agravado com a existência de castas do goês, um egoísta fora do seu grupo sócio-religioso, e dentro do seu grupo sócio-religioso fora do seu clã, e dentro do seu clã fora do seu agregado familiar” (DEVI e SEABRA, 1971, p. 55). Oscilando entre efeitos de proximidade e distância, *Monção* aproveita a forma genérica do ciclo de contos para representar essas divisões sucessivas numa espécie de efeito cascata, saltando de personagem em personagem, espaço em espaço, ponto de vista em ponto de vista, assim dando azo a um retrato da sociedade colonial goesa em toda sua fragmentação que, paradoxalmente, fornece um contexto comum a tudo e a todos.

Esta capacidade que tem o ciclo de contos para representar uma comunidade no que tem de divergente marca a especificidade desse gênero em relação ao romance. Segundo a conhecida tese de Benedict Anderson (2006), existe um nexos entre o gênero literário do romance e o gênero político da nação, dadas as premissas comuns da língua vernácula, do cidadão independente e do tempo histórico, vazio e homogêneo. No entanto, como nos lembra o crítico indiano Partha Chatterjee (1993, p. 216), ao comentar e criticar as posições de Anderson, a nação não é o único tipo de coletividade, sobretudo no mundo colonizado, onde essa forma foi mais imposta que autogerada. Na opinião de Dirk Wiemann, debatendo o papel do ciclo de contos na literatura indiana contemporânea de língua inglesa, o gênero pode ser considerado como “conducente a um imaginário político que possa fomentar um pensamento além do estado-nação” (WIEMANN 2013, p. 159). *Monção*, sendo goesa e por essa razão tendo características que divergem do quadro geral indiano – cuja história colonial, relações internas, anticolonialismo e descolonização foram assaz diversos do antigo território português – não corrobora exatamente a visão do crítico. O que *Monção* apresenta, a nosso ver, é um pensamento *aquém* do estado-nação, já que o processo histórico do território não levou à constituição de Goa como tal. Os contos nunca sugerem um pertencimento nem só a Portugal nem meramente à Índia, antes um complexo lugar entre essas duas influências formadoras, e nunca procuram integrar Goa a um espaço maior, embora sempre atendam ao complexo tecido de relações que Goa entretém com o mundo de fora e que em parte a constitui. Antes, os contos de *Monção* focam Goa nas suas características locais, nas suas contendas hierárquicas e nos seus processos internos. Um dos interesses da literatura goesa, sobretudo numa perspectiva comparatista com

outras literaturas lusófonas pós-coloniais é, precisamente, o seu estatuto de literatura “não nacional”.

Wiemann, apoiando-se em Dunn e Morris, deslinda as origens do ciclo de contos no *village sketch* [retrato de povoado], gênero literário anglófono do início do oitocentos. Antes de abordar a maneira como *Monção* funciona como um ciclo, será elucidativo pensar nos paralelos e divergências entre a proposta representativa dos contos de Devi e a construção ideológica dominante dos *village sketches*, pois isso ajudar-nos-á a fundamentar o nosso argumento sobre a representação da coletividade em sua obra. Segundo Sandra Zagarell, a crítica que identificou tal gênero, o *village sketch* (que tanto pode tomar a forma de contos ou relatos ininterruptos) constitui um gênero literário autônomo, que ela também apelida “narrativas de comunidade” e reúne obras de autores como Elizabeth Gaskell, George Eliot, Harriet Beecher Stowe, Sarah Orne Jewett e Flora Thompson. Enquanto o romance geralmente focaliza a trajetória de um ou poucos indivíduos, este gênero, que Zagarell associa à escrita de autoria feminina, dispensa a sequência cronológica ou a ação linear forte para se concentrar na coletividade e no seu cotidiano, variando entre pontos de vista, sem privilegiar uma só subjetividade. O descentramento, ou relativização, da figura que aparenta ser um *alter-ego* de Devi em *Monção* é, como já dissemos, extremamente importante. O *village sketch*, que Zagarell contrapõe ao romance, tem como principais características: a celebração de um mundo rural comunitário e dos padrões, hábitos e atividades responsáveis pelo sustento dessa comunidade, num momento em que a industrialização e modernização estava transformando aquela realidade, gerando uma consciência aguda da condição da mulher numa sociedade patriarcal. Como deve ter ficado óbvio, *Monção* revela importantes semelhanças com o *corpus* identificado por Zagarell, mas cruciais divergências ao mesmo tempo. Onde estas narrativas de comunidade focam a interação comunitária, Devi muitas vezes põe a tónica na solidão do indivíduo. Mesmo num conto como “Os filhos de Job”, em que a aldeia piscatória é como que a “personagem” principal, o desenlace da história privilegia a filha solitária abandonada à sorte. Aliás, é fundamental à compreensão de *Monção* e à visão da sociedade que ela articula notar que as divisões entre personagens são amiúde mais acentuadas *dentro* dos contos, enquanto os ecos, caminhos paralelos e comunhões de espírito são mais evidentes *entre* as narrativas. Onde os *village sketches* valorizam as qualidades seculares de um mundo varrido pelo “progresso” técnico-

industrial, *Monção* aventa uma sociedade revolvida pela “decadência da grande propriedade rural (que se vem processando lentamente desde o início do século e que foi tremendamente acelerada nos últimos vinte anos com a progressiva industrialização de Goa e com a recusa crescente dos manducares de continuarem submissamente no seu papel de servos da gleba) e da sua estrutura semifeudal” (DEVI e SEABRA, 1971, p. 29), desajustada aos “ventos de mudança” embora distinta e familiar.

Ao mesmo tempo, não deixa de ser importante que a expansão da indústria de mineração, que já nos anos 50 se tornara o “esteio da economia” (GRACIAS, 2000, p. 72), não apareça de todo nos contos, nem fenômenos como o contrabando e o crescente consumismo devido, ironicamente, ao bloqueio econômico indiano e a maciça importação de bens do consumo dos quatro cantos do mundo. *Monção* é uma análise do passado, de processos de longa gestação. O único prognóstico é que a tensão entre batecar [terrateneante] e manducar [trabalhador rural] continuará, o que tem levado alguns críticos a associar os contos de Devi ao neorrealismo, associação que só parcialmente procede. Onde as narrativas identificadas por Zagarell focam processos e não conflitos, os contos de Devi revolvem em torno de contendas que não se resolvem nas páginas da coletânea, criando uma impressão de inacabamento, abertura e ambiguidade. Há um outro paralelo entre a *village sketch* e *Monção*: onde uma Elizabeth Gaskell fustiga o sexismo ferrenho e o brutal sistema de classes do mundo vitoriano, Devi retrata uma formação social em que a posição subalterna da mulher é fletida de modo contraditório pelo sistema de castas e a hierarquização colonial. No fundo, a diferença maior entre os contos de Devi e as narrativas de comunidade rastreadas por Zagarell é que estas últimas são no geral celebrações dum mundo que passa, enquanto *Monção* realiza o retrato de um mundo injusto e paralizado muito mais ambíguo, embora querido na sua familiaridade e lamentado na sua ausência.

O nosso excursus pelo debate em torno do ciclo de contos e essa breve comparação entre *Monção* e o *village sketch* leva-nos à tarefa maior que se coloca ao analisar os ciclos de contos em geral e o livro de Devi em particular: quais padrões, ritmos, sentidos, movimentos, paralelos e contrastes percorrem, interligam e dividem as histórias? Encontram-se personagens, tipos, temas, motivos, símbolos, estilos, lugares que se repetem? Existem pontos de vista, protagonismos ou passividades que se assemelham? Palavras, gestos, objetos, atos repeti-

dos? O que existe de incomensurável, heterogêneo, incompatível ou dessemelhante? Para usar a metáfora têxtil presente na própria palavra texto, em que consistem as teias e tramas da obra composta analisada? Em que pontos esse padrão não se aduna? Passamos aqui a fazer uma leitura de *Monção* analisando algumas das principais ligações e roturas entre os contos do ciclo.

O primeiro fator de união em *Monção* diz respeito à ambientação geográfica, que, junto ao quadro histórico, constitui o mais poderoso fator de aglutinação nos contos, se bem que o espaço ficcional que advém seja repleto de divisões psico-sócio-econômicas. Com a exceção de dois contos que se passam em Lisboa e no Rio de Janeiro, todas as outras narrativas são localizadas em Goa, mais precisamente os três concelhos das Velhas Conquistas, Bardez (Orlim, Saligão e Mapuçá), Salcete (Margão) e Ilhas (Pangim). Manuel de Seabra, na sua introdução à segunda edição do livro, enaltece a obra de Devi escrevendo que é a primeira em que “praticamente todos os grupos sociais de Goa são retratados sem disfarces” (SEABRA, 2003, p. VIII). Embora o escopo de *Monção* seja de fato inovador na cena goesa – talvez não haja outra obra de Goa que represente ou mencione personagens europeias, descendentes, brâmanes, chardós, curumbins e farazes – temos que reconhecer um certo exagero em suas palavras. *Monção* ocupa-se em exclusivo das Velhas Conquistas, a zona onde a presença portuguesa data do século XVI e cuja vida e população foi transformada fundamentalmente pela experiência colonial. Não aparecem nem são mencionadas em nenhum conto as Novas Conquistas, que só se agregaram às possessões portuguesas no século XVIII e não foram objetos de mesma ação missionária e cuja estrutura social e cultural difere bastante do litoral. Devi, podemos dizer, nunca atravessa o “muro invisível” que, nas palavras de Alexandre Moniz Barbosa (2012, p. 5), divide a região costeira de Goa do *hinterland*. Aqui vale lembrar a diferença estabelecida por Karin Larsen (1998, p. 14) entre “a cultura goesa” (a soma de culturas em Goa) e “a identidade cultural goesa” (o que entre essas culturas é tido por representar a essência da sociedade, mas com a qual não se identificam todas as comunidades no território). *Monção*, focando por completo no primeiro, mostra pela negativa a dificuldade em ajustar a “goanidade” aos contornos do território que hoje ostenta o nome de Goa. Não só Goa não é uma nação, sequer é *uma só região*.

O espaço mais recorrente em *Monção* é a aldeia de Orlim, onde passam sete dos contos ou explicitamente ou por implicação. Ora, aqui há algo confuso para

o leitor goês. Orlim, em *Monção*, é uma aldeia nas margens do Mandovi. No mundo real, Orlim é um lugarejo praiano de Salsete, não longe de Margão. A Orlim de Devi, evidentemente, é uma versão ligeiramente mascarada de Britona, a terra natal da autora (no conto “Os filhos de Job” é mencionada a Igreja próxima de Penha de França, por exemplo). Existirá algum significado mais profundo para esta troca de nomes? Na sociedade goesa, Salcete e Bardez nutrem uma grande rivalidade de uma zona com a outra. Será esse trocadilho ainda uma lembrança de que as condições que unem as duas zonas são mais importantes que qualquer antagonismo? Mais uma vez, a tensão ambígua entre união e divergência. Outra potencial confusão que vale esclarecer, desta vez para o leitor brasileiro. A palavra “aldeia” não tem nenhuma conotação negativa em Goa, onde tais povoações são espaços de um tamanho e complexidade social que de muito extravasa a ruralidade isolada e deserta que a palavra “povoado” pode sugerir. A descrição de Orlim que aparece no conto “A droga” dá uma indicação do que foi a Goa aldeã na era tardo-colonial:

À medida que se iam aproximando da aldeia [...], as primeiras casas começavam a aparecer, confundindo-se com as árvores, dominadas pelo casarão de pedra e cal do batecar Dias [...] As pequenas mercearias, iluminadas com petromax<sup>6</sup>, avivam a povoação. Àquela hora, os homens reuniam-se ali, para fumarem os seus canudos, beberem o seu fenim<sup>7</sup>, e darem à língua sobre os acontecimentos do dia. As mulheres estavam em casa, a moer os temperos ou a requintar o caril da noite. As poucas que podiam andar por fora, ainda na noite, eram uma ou outra peixeira, atrasada no regresso do Mercado de Mapuçá. De uma grafanola distante, a voz duma cantora indiana chegava até eles, uma voz fina e melodiosa, como um lamento mágico. (DEVI, 2003, p. 119)

Aqui temos um quadro que se quer típico, até folclórico, mas onde a divisão castista e patriarcal da sociedade é bem vincada, uma das temáticas mais fortes no ciclo. A presença aural da cantora indiana não deixa de ser um símbolo ambíguo, dado o contexto em que os contos foram publicados. Numa obra em

6 Marca alemã de candeeiro de petróleo. Passou a ter uma função metonímica em relação à era colonial, ou seja, aos períodos de antes da eletrificação da zona rural goesa pós-1961.

7 Aguardente típica de Goa, feita de cajú ou palmeira.

português que se quer uma contribuição para a cultura lusófona de Goa e uma intervenção no campo literário de Portugal, afirma-se a indissociabilidade entre Goa e o contexto subcontinental, revelando a atração que uma certa Índia exercia sobre a colônia estagnada sob a administração portuguesa. Será este “lamento mágico” um eco do “apelo doloroso e ancestral” de que Devi (1962, p. 27) fala em seu poema “Goa”? Será, num quadro pós-1961, um lamento por um mundo que já não é? Ou simbolizará a voz da Índia interpelando Goa na noite escura do Salazarismo? Ou será meramente um detalhe algo orientalista? O conto especializa-se nesse tipo de símbolo ressonante, de forte efeito, mas de significação imprecisa, que se perderia na recorrência de detalhes do romance típico.

Os contos que se passam nas cidades são “Padmini”, “Dhruva”, “Regresso” (os três em Pangim) e “O genro-comensal” (entre Saligão e Margão). Em “O genro-comensal”, Margão é descrito nos seguintes termos:

Margão é uma cidade pequena. Cidade comercial, de casas baixas, vivendas bem tratadas e árvores de fruta. Destoa um pouco de Pangim – a capital burocrática – pelo seu movimento e actividade. Fabricas, estabelecimentos comerciais, exportadores, tudo isto dá à vida de Margão um ritmo acelerado, um pouco surpreendente nessas paragens tropicais. Mas nas casas antigas, de pedra maciça, escurecida pelo tempo, como conventos, as velhas famílias não abdicam das suas prerrogativas e a vida corre inalterável, como um rio que nenhum obstáculo pode afastar do seu curso. As velhas tradições continuam a manter-se, os orgulhos a alimentar-se, as prosápias a enaltecer-se [...] Dias, semanas, meses, anos nada significam para os habitantes dessas velhas mansões, que não transigem com os droguitas enriquecidos que se pavoneiam pela cidade e vão para banhos a Colvá nos seus *chevrolets* reluzentes, novinhas em folha [...] A vida dos antigos batecares continua a mesma, igual, inalterável, de há séculos, arrancando à terra o arroz nosso de cada dia com o suor do rosto dos manducares embrutecidos. (DEVI, 2003, p. 44-45)

Essa descrição, uma das poucas vistas gerais no ciclo, sintetiza uma série de temas que emergirão ao longo da coletânea: a força das tradições da elite católica em ocaso; a incipiente mobilidade social dos subalternos, que ameaça a velha hierarquia ainda em pé àquela altura; a denúncia da injustiça basilar sobre a qual a sociedade colonial de Goa e sua estrutura social se alicerça, isto é, a ex-

ploração dos manducares pelos batecares. Vale aqui elucidar que os batecares eram proprietários, sendo que a designação tem origem no concanim: “bhatt” (terra) + car (um sufixo indicando os atos de agir, fazer, preparar, cultivar). É curioso que “bhatt” é homófono da palavra portuguesa “bate”, ou arroz em casca. Quem em Goa controla a terra, controla o arroz, o alimento básico de Goa, sendo particularmente significativa a adaptação na citação acima do pai-nosso a esse contexto católico sul-asiático. Os manducares (do concanim “mundcar”) eram os seus trabalhadores hereditários, que recebiam autorização para morar nas terras do batcar em troca de participação na faina e nas tarefas domésticas. Escreve Raghuraman S. Trichur que na historiografia de Goa “a relação histórica entre batecares e manducares raramente é mencionada, quanto mais esmiuçada” (TRICHUR, 2013, p. 48; tradução nossa), fetichizando no seu lugar a “comunidade” agrícola. Se a comunidade – o outro principal sistema fundiário do território (KAMAT, 2000, p. 148), de origem milenar, no qual os campos pertencem comumente aos gauncares, isto é, os descendentes dos supostos moradores originais de uma aldeia – é o símbolo da Goa Dourada idealizada, o batecarato, na literatura indo-portuguesa de feição crítica, desde *Os maratas* de Leopoldo Dias (1894) a *O signo da ira* de Orlando da Costa (1961), é o foco de uma visão crítica do território. Deste modo, é mormente por criticar esta relação, tanto do ponto de vista dos terratenentes, quanto do dos trabalhadores braçais, que Devi (2002, p. VII) faz jus à opinião de Seabra que o seu livro interfere “diretamente nos interesses da sua classe”. Se aceitarmos a opinião de Pratima Kamat (2000, p. 135), que existia em Goa um “nexo entre proprietários e os governantes estrangeiros”, podemos descortinar também uma interferência nos interesses do colonialismo português.

O retrato da condição psicológica e situação social dos batecares e manducares na Goa colonial é o tema de vários contos, que retratam sinteticamente o que Devi e Seabra descrevem como um dos marcos do século 20 em Goa: a “decadência da grande propriedade rural” e “a recusa crescente dos manducares de continuarem submissamente no seu papel de servos da gleba” (DEVI e SEABRA, 1971, p. 29). A mesma família batecar (que parece calcada na família da própria autora) e seus manducares aparecem em dois contos: “Ocaso” e “Esperança”. As duas narrativas usam uma técnica de justaposição recorrente em *Monção*, retratando uma dinâmica social de dois pontos de vista diferentes. Se “Ocaso” é narrado em primeira pessoa e trata da decadência da família aristocrática por



dentro, culminando no momento em que, no velório da matriarca falecida, os manducares se sentam na sala em total desafio às regras daquela sociedade, “Esperança” conta a experiência de Pedrú, o primeiro manducar a completar o Liceu português, e os sacrifícios de sua família, mostrando como o prestígio dos batecares, embora relativamente empobrecidos em relação ao fausto de outrora, permanecia intacto. Pedrú pode ter adquirido educação formal, mas, sem os contatos e cunhas de que dispõem os filhos da elite, não tem como arrumar um emprego na burocracia administrativa do território, os únicos bons postos na altura e apanágio da fina-flor das castas dominantes.

Ao passo que nesses contos vemos uma família batecar privada simbolicamente de seu *Pater familias*, dois outros contos – “Tyâtr” e “Vénus e seus braços” – giram em torno de um homem chamado Dias, batecar da velha guarda, machista e castista. O primeiro tematiza as atitudes retrogradadas de Dias e dramatiza a recusa dos manducares em se vergarem à sua autoridade. A transgressão do subalterno em “Tyâtr” é mais acentuada do que em “Ocaso”. Chegando ao espetáculo teatral que dá o nome ao conto, organizado pelos seus manducares e, ao descobrir que nenhum assento foi reservado para ele e a sua esposa, Dias tenta impor sua autoridade. No entanto, em resposta, a multidão de manducares começa a vaiá-lo e apupá-lo, lançando mão destas “armas do pobre” que James Scott chamou “formas brechtianas da luta de classes” (apud CHATTERJEE, 2000, p. 21). Até o fim do conto, nenhum manducar é individualizado, sugerindo que a sua reação coletiva ao batecar simboliza uma evolução geral do quadro histórico.

Este conto ganha ressonâncias por via de sua ambientação. O “tiatr” (para usar a grafia mais comum atualmente; trata-se de uma corruptela do português “teatro”) é uma forma dramática identificada com a comunidade católica de Goa (embora hindus também participassem). Escreve Carmo de Noronha que:

[...] o que mais impressiona nestas peças, aliás compostas por gente pouco ou nada letrada, é o espírito cáustico, a insinuação e a sátira velada, pelos quais em dois versos identificam um carácter ou destroem uma reputação. A par disso, não falta o comentário saloio ou reles, a piada obscena e de duplo sentido, que faz vergar de riso o auditório. (NORONHA, 1991, p. 21)

Essas conotações da peça que se desenrola paralelamente ao enredo do conto vem ampliar o significado dele: a inversão carnavalesca que normalmente está restrita ao palco ameaça alastrar-se à assistência, à vida “real” diegética, e não se conter mais no lugar “inofensivo” da representação (dentro da representação). O paradoxo que existe em quase todos os contos de *Monção* – o facto que, ainda que o mundo dos batecares esteja acabando, esta classe ainda não está destituída de seu poder – chega aqui a um ápice. Apesar da hostilidade do ambiente, Dias consegue isolar o maioral dos manducares e impor sua vontade, obrigando-o a ir até a casa grande para trazer as cadeiras prometidas. A imagem final do conto, em que o “polquista” – um dos artistas que faz uma esquete individual – entra para relatar sua “triste história”, como faz ano após ano e que não parece mudar, simboliza o crônico sofrimento dos manducares. Além de prover esse “instantâneo” da dialética se processando na sociedade goesa – declínio dos batecares ainda poderosos, subida dos manducares ainda submissos – a localização do conto e o interesse no tiatr que é comum a todos as personagens mostra o duplo sentido de dividir – separar e partilhar – um padrão que se aplica de certa forma a toda à coletânea e à própria sociedade goesa.

Onde “Tyâtr” mostra um embate entre batecar e mandar, “Vénus e seus braços” mostra o dia-a-dia em que o mandar é dominado e impiedosamente explorado que subtende esta revolta. Como sugere o nome do conto, o que interessa no fundo é a força braçal do trabalhador, o seu labor, que resulta em arroz para todos e lucro para os poderosos. Enquanto “Tyâtr” é organizado espacialmente entre palco e assistência (onde os batecares têm que se imiscuir com o resto do público e estão “no mó de baixo” até ao final), “Vénus” desenrola-se no arrozal, onde a posição das personagens indica claramente as relações de produção: os manducares estão curvados, tiritando de frio ao tentar salvar as sementes das chuvas torrenciais, enquanto Dias grita ordens das margens, albergando-se da intempérie sob um vasto guarda-chuva.

Aqui abro um parêntese para mencionar uma particularidade do ciclo de contos em relação ao cânone de contos modernos. Lembramos que Dias e sua mulher ainda são referidos *en passant* em “A droga” e “Esperança”, dois contos abertamente ambientados em Orlim. Essa referência permite-nos saber que tanto “Tyâtr” quanto “Vénus e os seus braços” também se passam nessa localidade, embora tal fato não seja mencionado. Esse tipo de intratextualidade, totalmente supérflua de acordo com a poética de economia associada ao conto moderno,

serve no contexto do ciclo para incrementar a impressão de as personagens serem mais ou menos coevas no tempo e os espaços onde atuam serem comuns topologicamente. Assim a divisão entre os contos pode ser vista não como alguma elipse cronológica ou espacial, mas o que Lundén (1999, p. 90) chama de *character breaks* ou “descontinuidades entre personagens”. Associados externamente no tempo e no espaço, as personagens estão divididas internamente por via da individualidade dos contos. Essas referências servem para realçar essa dupla condição. Podemos dizer que todo conjunto de contos em que essa técnica aparece para criar laços entre narrativas tende na direção do ciclo.

Além dessas referências intratextuais, há outras recorrências em *Monção*. É de notar também que “Vénus e os seus braços” é relatado por uma voz que aparenta ser a da autora, que também seria a protagonista-narradora de “Tio Salú”. Haverá uma ligeira autocrítica aqui, da parte da autora recordando o seu próprio esteticismo inexperiente? Uma crítica que também se insinuaria entre a visão subjetiva e romântica dos pescadores por parte da jovem batecarina em “Tio Salú” e a realidade dura e desesperante de Carminha a *nustemkan* – ou peixeira – em “Os filhos de Job” (relatado do ponto da vista da comunidade)? Como nos lembra Smith, ao repudiar a ideia de que uma só voz narradora ou personagem deve dominar o texto, “a forma do ciclo permite um radical desafio à singularidade de ponto de vista” e “promove a ideia que nenhum indivíduo pode monopolizar o conhecimento e a experiência” (SMITH, 2018, p. 6; tradução nossa). No caso de *Monção*, com as suas críticas à classe social da autora e uma aparente relativização da sua própria capacidade de lembrar e compreender a sua sociedade, o ciclo permite contar a história de Goa sem recorrer a uma autoridade unificadora sobre ela.

Mais importante que essas referências intratextuais é a recorrência de personagens entre histórias. A pergunta central que se nos coloca é decidir se, ao recorrerem, tais personagens apresentam sinais de desenvolvimento, o que é raro no conto, em que geralmente só vemos personagens de relance, como “o lampejo de vagalumes” na conhecida fórmula de Nadine Gordimer (1977, p. 178). Entre personagens recorrentes em *Monção*, se Batecar Dias não muda ao longo dos contos em que entra – confirmando o seu estatuto de “mau” – já a família batecar de “Ocaso” e “Esperança” mostra alguma evolução. Onde os filhos eram crianças em “Ocaso”, são adolescentes e jovens adultos em “Esperança”. O que parece não alterar é a sua mundivisão, menos acintosa que a de Dias, mas igual-

mente cheia de preconceitos em relação não só aos *shudras* como também aos europeus, fazendo eco à ideia melindrada de Orlando Ribeiro (1999, p. 126) que as elites goesas se consideravam superiores aos brancos. Mann argumenta que “no tocante à caracterização, há muito menos ênfase no protagonista no ciclo de contos que em outros gêneros de ficção” (MANN, 1989, p. XI; tradução nossa). Em parte, essa tendência resulta de limites de espaço: contos não têm a extensão necessária para uma intrincada construção de uma personalidade, preferindo retratar tipos. Tanto Dias quanto os jovens batecares representam, assim, facetas da elite a que pertencia a autora antes da derrocada do colonialismo português, como que congelados no tempo. Só há uma personagem que aparenta mudar significativamente ao longo do ciclo, o que à primeira vista desafia a natureza estática de *Monção*. Esta exceção é Chandracanta, protagonista do que aparenta ser um pequeno ciclo dentro do ciclo. Em “Dhurva”, ele é o jovem marido que trata a sua nova mulher de maneira surpreendentemente branda antes de partir para Portugal para cursar medicina. Em “Fidelidade”, é o marido adúltero que se descobre fiel às raízes. Em “Regresso”, ele já é um médico recém-formado, de volta a sua Goa nativa, inconformado com o futuro dominado por vetustas tradições que lhe parece estar reservado e saudoso da sua vida na Europa. A minha posição é que a particularidade de Chandracanta (que de certa forma depende do conto “Regresso”, uma das narrativas novas da segunda edição) fortalece a proposta de *Monção* em mostrar um mundo em vias de acabar. A sua história coloca um ponto final ao quadro histórico do ciclo, mas abre linhas temáticas que remetem o leitor para circular novamente no mundo recriado por Devi.

Um dos outros contos, “Tyâtr”, acrescenta uma nova interligação ao criar uma justaposição com “Nâttak”. Ao passo que o primeiro, como vimos, é urdido à volta do teatro popular cristão, “Nâttak” passa-se em torno de uma representação dramática associada à comunidade hindu. O contraste entre esses dois contos espelha a ideia comum, rearticulada por Maria Aurora Couto, de que hindus e católicos eram “dois círculos paralelos, [cujos] arcos mal se tocavam” (COUTO, 2005, p. 233; tradução nossa). Dentro do ciclo, portanto, assuntos que dizem respeito a hindus e a católicos são retratados em separado, em espaços sociais e performativos que desempenham, no entanto, funções semelhantes para as duas comunidades religiosas. A nosso ver, é significativo que “Nâttak” seja o primeiro conto da coleção. Para Duarte D. Braga (2019, p. 127), a crítica em Portugal, sobretudo na recepção da sua coletânea de versos *Súria*, tentou

reduzir a complexa posição de Vimala Devi em relação a Portugal, Goa e Índia a uma defesa da lusotropicalidade de sua terra natal. Sugerimos aqui que, face a essa tentativa de apropriação do seu trabalho, Devi possa ter começado com este conto para vincar a “não-portugalidade” de muitos aspectos de Goa, território que o geógrafo Ribeiro (1999, p. 64) inicialmente considerou “o menos português” de todos os territórios coloniais de Portugal. Assim a narrativa começa *in medias res*, lançando o leitor metropolitano para o meio de um ambiente totalmente alheio,

Teve dificuldade em atravessar a massa de gente que se amontoava junto do templo. No meio da multidão, no palco desmontável, ao ar livre, representava-se uma *râsa* de amor. Mas nem todos conseguiam assistir ao espectáculo. Só os que estavam mais perto, nos bancos laterais, ou à frente, no chão, sobre esteiras, e de pé, em redor. Metade dos espectadores contentava-se apenas em escutar as palavras dos actores. Muitos outros, que não podiam ver nem ouvir, petiscavam picantes e sorviam chá aromático, que vendedores ambulantes apregoavam. Um odor pesado de *chondor-vatt*, de *viddó*, dos picantes, das flores que enfeitavam os cabelos das mulheres evolvava-se da multidão. (DEVI, 2003, p. 13)

Essa abertura não só coloca o leitor perante uma jovem goesa hindu – uma das personagens mais desconectadas da cultura europeia – como sublinha que está a entrar na representação de uma sociedade caracterizada por desigualdade (onde cada grupo ocupa uma posição de maior ou menor prestígio), ainda criando um ambiente exótico, com laivos de orientalismo (estratégico?) e empregando um léxico que afirma a particularidade cultural local, afastada da metropolitana. O fato de o drama apresentado – o *Gita Govinda* do poeta sânscrito Jayadeva, sobre o romance entre o deus Krishna e a pastora Radha – entreter uma relação intratextual e irônica com o conto<sup>8</sup> ganha significado no contexto da valorização de uma tradição autóctone que antecede os portugueses em séculos. Aliás, a diferença entre Portugal e Goa (ou a demarcação do território, dos contos e da autora de uma visão puramente lusa) começa antes do ciclo, com

---

8 A particularidade do *Gita Govinda* é que, depois da sua infidelidade, Krishna acaba por voltar à pastora, vista pelo poeta como mais nobre do que o deus. Tukaram, como vemos no final de Nâttak, abandona Durgá de vez.

o nome adotado por Devi, cujo nome de batismo é Teresa de Almeida Baptista. Vale lembrar que, ao assumir um pseudônimo hindu, segundo Devi e Seabra (1971, p. 255) para vincar a sua identidade “autenticamente luso-indiana” num contexto de colonialismo português tardio, Devi interrompe a lógica masculinista do lusotropicalismo, segundo a qual, misturando o seu sangue ao dos povos tropicais, ou inculcando-lhes a sua cultura, os portugueses os criavam à sua imagem, rebatizando-os com nomes europeus. Em vez disso, Devi abre mão da sua apelação “portuguesa” e adota um nome – de consonância “pan-indiana”<sup>9</sup> – que significa “Deusa da Pureza”. De forma sutil mas evidente, em *Monção*, Devi distancia-se dos excessos do discurso salazarista sobre Goa.

“Nâttak” levanta outros temas que percorrem *Monção*, ligando e separando figuras, condições e atitudes: migração e a condição da mulher, dois assuntos que, se não parecem à primeira vista diretamente ligados ao colonialismo, testemunham dois problemas intrínsecos da sociedade goesa colonial e que a administração portuguesa pouco conseguia fazer para aliviar. Tal como Portugal, Goa é uma sociedade definida por uma densa teia de relações e movimentações com o exterior. Embora não haja nenhum conto ambientado em Bombaim, por exemplo, em diversos pontos percebemos a importância para Goa dessa metrópole da Índia Britânica e independente. Dois contos referem as oportunidades que essa urbe oferece às camadas desfavorecidas da sociedade goesa alheias à estrutura administrativa e cultural portuguesa. Em “Nâttak”, o velho Sirvoicar insta o talentoso ator de *Nâttaken*, Chandracanta, a que abandone Goa e se mude para Bombaim, onde poderia estudar as artes cênicas e, quiçá, entrar no prestigiado sistema dos estúdios de *Bollywood*. A diferença entre Goa e Bombaim aqui é configurada na separação entre os *Nâttaken* artesanais e a cinematografia industrial tão emblemática da modernidade. A diferença entre esses dois espaços contrasta a vibrante metrópole cosmopolita e empreendedora, abonatória tanto do colonialismo britânico “funcional” quanto do estado indiano independente, seu sucessor, e uma Goa em anômia econômica e desleixada pela administração portuguesa. Esse contraste serve de crítica anticolonial recorrente e assaz sutil na literatura goesa, assim também ocorrendo em *Monção*. O que a migração pode render aparece em “Os filhos de Job”: Carminha, a jovem peixeira casadoira, representativa da condição de jovens mulheres como Durgá

---

9 Veja Fernandes (2019) para uma visão crítica sobre esse gesto.

e Dhruva, sonha com os *bomoicares*, migrantes em Bombaim, que “apareciam todos os anos na aldeia, de cabelo luzidio e horizontes abertos no olhar” (DEVI, 2003, p. 95). São precisamente esses “horizontes” que faltam ao subalterno em Goa. A ameaça que essa mobilidade exterior comporta para a estabilidade das estruturas assentes é sugerida pela atitude contrária e quem sabe proléptica de Batecar Dias, a quem irrita profundamente a maneira como tais migrantes se pavoneiam em Goa “como se fossem senhores importantes” (DEVI, 2003, p. 82).

Se a divisão de casta é importantíssima em *Monção*, o ciclo não descuida das outras separações que compõem a cena goesa, através de três casais inviáveis. Escreve João da Veiga Coutinho (1997, p. 61) que no linguajar cotidiano “goencar” (literalmente, goês) aplicava-se somente aos católicos do território, que por seu turno apelidavam os hindus, algo pejorativamente, de “concanós” – ou até, segundo Teresa Albuquerque (2000, p. 217), de “indianos”. Em *Monção* alternam personagens católicas e hindus. Assim, todos fazem parte da cena goesa em pé de igualdade, ou até, com uma certa idealização dos últimos, tão problemática nos dias de hoje (FERNANDES, 2019, p. XII) quanto foi corretiva na época em que Devi compôs o ciclo. O conto que mais frontalmente aborda a relação entre católicos e hindus é “A droga”. A fundamental separação da sociedade colonial goesa é indicada pelo fato de que, apesar de sua mútua atração, a católica Rosú e o hindu Caxinata não podem ficar juntos abertamente, só às escondidas, munidos de uma “droga” à espera para abortar qualquer criança – símbolo de uma mistura futura socialmente indesejável – que possa resultar dessa união.

Por seu turno, “Fidelidade” também se passa num lugar segregado da sociedade, mas não num recanto do campo goês, antes num quarto alugado em Lisboa, mostrando o momento em que se rompe a relação entre Chandracanta, o jovem hindu estudante de medicina, e a sua amante Luísa. Como propus em outro artigo, “Fidelidade” pode ser lido como o repúdio da sereia do lusotropicalismo em favor a um apego à identidade autóctone, problematicamente enraizada em práticas hindus (CASTRO, 2017). O terceiro casal inviável – a jovem hindu Padmini e o metropolitano Fidalgo, que sequer chegam a trocar palavras – é mais uma narrativa que realça a impossibilidade de considerar Goa como um espaço lusotropical de miscigenação e convergência. Se historicamente existiram os “casados” nos tempos de Albuquerque, os supostos alicerces de uma sociedade mestiça leal a Portugal, no hoje narrativo de *Monção*, os *paclé* – rejeitados

tanto pelo pai ultraconservador de Padmini como pelas batecarinas casadoiras em “Esperança” – só têm acesso a “galdérias” (DEVI, 2003, p. 68).

No fundo, em *Monção*, Devi aproveita as possibilidades narrativas do ciclo de contos para retratar uma sociedade que, aparentando um imobilismo estagnado, encontrava-se transida de profundas, embora lentas, mudanças. É por causa dessa tematização de estase e frustração que, a nosso ver, *Monção* ganhou comparações com *Dubliners*, de James Joyce, um dos protótipos do ciclo de contos que também se passou em um meio colonial e periférico e que foca, igualmente, momentos de perda, ausência e desencanto. Mann argumenta que “como ciclos consistem em contos independentes e separados formalmente, são especialmente aptos a tratar de certos assuntos, como a sensação fragmentária de isolamento ou indeterminação que assola as personagens do século XX” (MANN, 1989, p. 11; tradução nossa). Aqui tenho argumentado que esse gênero serviu Devi, à perfeição, para representar as particulares condições de Goa no período tardo-colonial: um contexto comum dividido por questões de casta, classe, gênero, raça e religião, uma situação política em que o futuro do território não estava nas mãos dos seus habitantes.

No fundo, o ciclo de Devi memorializa essa Goa desaparecida, ao passo que aponta os males a remediar. No entanto, “Regresso”, o último conto da segunda e final edição, parece apontar para um certo pessimismo que uma solução tenha sido possível. No fim da narrativa, o jovem Chandracanta, depois de um encontro fortuito com um antigo professor de marata, que se lamenta que “os filhos de Goa recusam-se a melhorar isso” (DEVI, 2003, p. 141), parece decidir-se a voltar para casa, reconectar-se com a família e construir o futuro em Goa. Criando uma justaposição fortíssima com o primeiro conto, em que Tukaram decide partir à procura da fortuna em Bombaim, Chandracanta chega a casa “tímido e cheio de esperança” (DEVI, 2003, p. 142), só para descobrir que a luz que ele vislumbrou de fora não iluminava os seus amados acordados, mas sim uma imagem da deusa Lacximi, e sente que “dentro de si estava profundamente destruído. Porque agora sabia que tinha que partir de novo, tinha que regressar ao século XX, ao hoje” (DEVI, 2003, p. 142). Para Devi e Seabra, o fim do colonialismo português marcou uma oportunidade perdida para Goa. Na visão deles, a Índia era o país dos *zamindars*, do feudalismo agrícola, do sistema de castas na sua forma mais ferrenha, enquanto Portugal, tal como estaria fazendo em África, podia ter oferecido a possibilidade de industrializar e desenvolver Goa, resolvendo de uma



vez o atraso do território e a dominação dos batecares. *Wishful thinking*, como se diz em inglês, sobretudo no contexto de uma Goa que, como descreve Parag Parobo (2016, p. 11), ainda depois de 1961, tomou um rumo diferente ao restante da Índia, elegendo, nas primeiras eleições verdadeiramente democráticas, um governo do povo que muito melhoraria suas vidas, mas que também permitiria que o território se consumisse por dentro pela mineração e, por fora, pelo turismo. *Monção* é um ciclo que radiografa a Goa colonial, criticando a sociedade criada ao longo dos séculos e o contributo específico do salazarismo, que piorou as fraquezas da Primeira República e destruiu as suas promessas, cristalizando-a na sua desintegração para o apreço de futuras gerações, na esperança que a história venha resolver o que não se tratou antes de 1961. Hoje *Monção*, girando sobre si próprio tal um móbile, é um pequeno monumento a uma Goa que já se foi e que nunca voltará a ser.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* 3 ed. Revised. London: Verso, 2006.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, New York: Routledge, 1989.
- BARBOSA, Alexandre Moniz. *Goa Rewound*. Panjim: Broadway Publishing House, 2012.
- BRAGA, Duarte D. “‘The Voice of Two Worlds’: Lusotropicalism in the Context and Reception of Vimala Devi’s *Súria*”. In CASTRO, Paul Melo e (org.). *Colonial and Postcolonial Goan Literature in Portuguese: Woven Palms*. Cardiff: University of Wales Press, 2019, p. 124-146.
- CASTRO, Paul Melo e. “Vimala Devi’s *Monção*: The Last Snapshots of Colonial Goa”, *Portuguese Studies*, 25.1, 2009, p. 46-64.
- CASTRO, Paul Melo e. “The Heart of the Metropole: Urban Space and Interracial Relationships in ‘Fidelidade’ by Vimala Devi, ‘Um Encontro Imprevisto’ by Henrique de Senna Fernandes and ‘Nina’ by Orlanda Amarílis”, *Forum for Modern Language Studies*, 53.4, 2017, p. 405-429.
- CASTRO, Paul Melo e; GARMES, Hélder. “The Story of Goan Literature in Portuguese: A Question of Terminology”. In CASTRO, Paul Melo e (org.). *Colonial and Postcolonial Goan Literature in Portuguese: Woven Palms*. Cardiff: University of Wales Press, 2019, p. 17-40.

- CHATTERJEE, Partha. *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- CHATTERJEE, Partha. "The Nation and Its Peasants". In CHATURVEDI, Vinayak. *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. London: Verso, 2000, p. 8-23.
- COUTINHO, João da Veiga. *A Kind of Absence: Life in the Shadows of History*. Stamford, CT: Yuganta Press, 1997.
- COUTO, Maria Aurora. *Goa: A Daughter's Story*. New Delhi: Penguin, 2005.
- DEVI, Vimala. *Súria*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Monção*. Lisboa: Dédalo, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Monção*. 2a Edição. Lisboa: Editor, 2003.
- DEVI, Vimala & SEABRA, Manuel de. *A literatura ondo-portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, v. 1, 1971.
- DUNN, Maggie & MORRIS, Ann. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. Nova York: Twayne Publishers, 1995.
- FERNANDES, Jason Keith. "After the Monsoon, a Rainbow: Reading Vimala Devi's *Monção* from Contemporary Goa". In DEVI, Vimala. *Monsoon*. Trans. Paul Melo e Castro. Kolkata: Seagull Books, 2019, p. VII-XXV.
- FESTINO, Cielo G. "Monção de Vimala Devi: contos de Goa à moda europeia", *Remate de Males*, Campinas, no.36.2, 2016, p. 435-459.
- GONÇALVES, Inês e PORTAS, Catarina. *Goa: História de um encontro*. Coimbra: Almedina, 2001.
- GORDIMER, Nadine. "The Flash of Fireflies". In MAY, Charles (org.). *Short Story Theories*. Columbus: Ohio University Press, 1977, p. 178-181.
- GRACIAS, Fátima da Silva. "Iron Ore Rush and the Quality of Life in Goa 1947-1961". In BORGES, Charles, PEREIRA, Óscar e STUBBE, Hannes. *Goa and Portugal: History and Development*. New Delhi: Concept Publishing Company, 2000, p. 72-90.
- INGRAM, Forrest L. *The Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. A Haia: Mouton, 1971.
- KAMAT, Pratima. "Peasantry and the Colonial State 1946-1961". In BORGES, Charles, PEREIRA, Óscar e STUBBE, Hannes. *Goa and Portugal: History and Development*. New Delhi: Concept Publishing Company, 2000, p. 133-158.
- KENNEDY, J. Gerald. "Introdução". IN KENNEDY, Gerald J. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions, Fictive Communities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. VII-XV.
- LARSEN, Karin. *Faces of Goa: A Journey Through the History and Cultural Evolution of Goa and Other Communities Influenced by the Portuguese*. New Delhi: Gyan Publishing House, 1998.
- LUNDÉN, Rolf. *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

- LUSCHER, Robert. M. "The Short Story Sequence: An Open Book". In LOHAFFER, Susan & CAREY, Jo Elley. *Short Story Theory at the Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State Press, 1989, p.148-167.
- MANN, Susan Garland. *The Short-Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. London: Greenwood Press, 1989.
- MARCH-RUSSELL, Paul. *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- NORONHA, Carmo de. *Contracorrente*. Panjim: Casa JD Fernandes, 1991.
- PAROBO, Parag D. *India's First Democratic Revolution: Dayanand Bandodkar and the Rise of Bahujan in Goa*. New Delhi: Orient BlackSwan, 2016.
- PRATT, Mary Louise, "The Short Story: The Long and the Short of It". In MAY, Charles, ed. *The New Short Story Theories*. Colombus: Ohio University Press, 1994, pp. 90-113.
- RIBEIRO, Orlando. *Goa em 1956: relatório ao governo*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.
- POE, Edgar Allen. "The Single Effect". In HENDERSON, Eric and HANCOCK, Geoff. *Short Fiction & Critical Contexts*. Don Mills, Ontario: Oxford University Press, 2010, p. 395-396.
- SEABRA, Manuel de. "Introdução". In DEVI, Vimala. *Monção*. Lisboa: Escritor, 2003, p. VIII-IX.
- SMITH, Jennifer J. *The American Short Story Cycle*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- TRICHUR, Raghuraman S. Trichur. *Reconfiguring Goa: From Trading Post to Tourism Destination*. Saligão: Goa, 1556, 2013.
- WIEMANN, Dirk. "...What Will Count as The World: Indian Short Story Cycles and the Question of Genre". In GOEBEL, Walther e Schabio, Saskia (orgs.) *Locating Postcolonial Narrative Genres*. London e Nova York: Routledge, 2013, p. 155-168.
- ZAGARELL, Sandra A. "Narratives of Community: The Identification of a Genre", *Signs*, 13: 3, 1988, p. 498-526.